

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe

Hermann Broch

Hofmannsthal  
und seine Zeit

Bibliothek Suhrkamp

Broch, Hermann  
**Hofmannsthal und seine Zeit**

Eine Studie

Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Paul Michael Lützeler

© Suhrkamp Verlag  
Bibliothek Suhrkamp 1342  
978-3-518-24054-0

SV

Band 1342 der Bibliothek Suhrkamp

»Mythisch ist alles Erdichtete, woran du als Lebender Anteil hast. Im Mythischen ist jedes Ding durch einen Doppelsinn, der sein Gegensinn ist, getragen: Tod = Leben, Schlangenkampf = Liebesumarmung. Darum ist im Mythischen alles im Gleichgewicht.« Diese Worte stehen in Hofmannsthals *Buch der Freunde*, und sie melden die Problemkonstanz, die dem Hofmannsthalschen Leben und seiner Arbeit eine unverbrüchlich eigensinnige Richtung gegeben hat; unverbrüchlich hat er sich um die Stellung des Menschen im Kosmos und um das ethische Gleichgewicht bemüht, das zwischen Ich und Sein etabliert werden soll, auf daß das Menschenleben zur Einheitlichkeit werde.«

Indirekt vergegenwärtigte sich Hermann Broch mit seiner Hofmannsthal-Studie von 1947/48 aus dem amerikanischen Exil heraus die eigene Jugend in Wien. *Hofmannsthal und seine Zeit* ist ein autobiographisches Buch vor allem in dem Sinne, daß es die Summe seiner kulturkritischen Schriften darstellt.

Hermann Broch  
Hofmannsthal und seine Zeit

Eine Studie  
Herausgegeben und  
mit einem Nachwort versehen  
von Paul Michael Lützeler

Suhrkamp Verlag

Der Text folgt der *Kommentierten Werkausgabe*, herausgegeben von Paul Michael Lützeler, Band 9/1 *Schriften zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975.  
Die zuerst 1955 im Rhein Verlag veröffentlichte Studie erschien bereits 1974 als Band 385 der Bibliothek Suhrkamp.  
In diesen Ausgaben fehlte jedoch Kapitel III.

Erste Auflage 2017  
Suhrkamp Verlag Berlin  
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2001  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.  
Umschlag: Willy Fleckhaus  
Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-518-24054-0

# Inhalt

## KAPITEL I

Die Kunst und ihr Un-Stil am Ende des 19. Jahrhunderts	7
1. Rationalität und Dekoration	7
2. Die Abkehr von der Dekoration	17
3. Das Wert-Vakuum der deutschen Kunst	34
4. Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880	46

## KAPITEL II

Aufbau und Behauptung einer Persönlichkeit inmitten des Vakuums	81
1. Geschichte einer Assimilation	82
2. Wunderkind, wunderschauendes Kind	88
3. Der Traum ein Leben – die Entscheidung zum Dichterberuf	98
4. Die zweite Assimilation	112
5. Das Leben ein Symbol – die Entscheidung zum Stil	121

## KAPITEL III

Der Turm von Babel	134
1. Fin de siècle, fin d'un millénaire	134
2. A la recherche des temps perdus	149
3. Ethische Kunst	170
Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften	196
– Die Abkehr von der Lyrik und »Der Brief des Lord Chandos«	196
– Das erzählerische Werk	208
– Die Abkehr von der Epik und das essayistische Schaffen	223
Nachwort	235



## KAPITEL I

# Die Kunst und ihr Un-Stil am Ende des 19. Jahrhunderts

Die Wesensart einer Periode läßt sich gemeiniglich an ihrer architektonischen Fassade ablesen, und die ist für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, also für die Periode, in die Hofmannthals Geburt fällt, wohl eine der erbärmlichsten der Weltgeschichte; es war die Periode des Eklektizismus, die des falschen Barocks, der falschen Renaissance, der falschen Gotik. Wo immer damals der abendländische Mensch den Lebensstil bestimmte, da wurde dieser zu bürgerlicher Einengung und zugleich zum bürgerlichen Pomp, zu einer Solidität, die ebensoviel Stickigkeit wie Sicherheit bedeutete. Wenn je Armut durch Reichtum überdeckt wurde, hier geschah es.

### *1. Rationalität und Dekoration*

Rationalismus geht oftmals mit Lebensgenuß Hand in Hand, denn wer rational denkt, findet zumeist auch, daß man das Genießenswerte im Leben genießen soll. Andererseits verlangt Rationalismus nach nüchtern-klarer, ungeschminkt-realistischer Weltbetrachtung, und da wird bald entdeckt, daß die Grausamkeit und Entsetzlichkeit des Lebens einem ungetrübten Lebensgenuß im Wege steht: entweder muß man gleich dem römischen Volk in seinen Gladiatorenspielen, gleich einem Nero, gleich einem Borgia das Entsetzliche zur Schönheit verklären, um zu vollem Lebensgenuß zu gelangen, oder man muß die Augen vor der Häßlichkeit und Grausamkeit geschlossen halten, muß das Schöne auslesen, damit es ästhetisch »auserlesen« werde und ungestörten Genuß ermögliche. Doch ob so oder so, ob Bejahung der Grausamkeit, ob deren Verneinung, es geht, trotz der rationalistischen Forderung nach Ungeschminktheit, um eine ästhetische Überschminkung des Häßlichen, es geht um seine

Hypertrophierung oder um seine Versüßlichung: es geht um Verleugnung hinter »Dekoration«.

Der Bürger des 19. Jahrhunderts war ebenso rationalistisch wie der römische; gleich diesem baute er Weltreiche und Kriegsmaschinen. Aber er war weder ein Nero noch ein Borgia. Dafür hielt er sich für zu human und war es sogar bis zu einem gewissen Grad. Wenn er sich seine Welt zur Genußfähigkeit zurechtshinkte und verklärte, so tat er es unter Vertuschung alles Elends. Seine Dekorationslust war heuchlerischer als die seiner grausameren Vorgänger, und das trug ihm den Haß und die Verachtung Nietzsches ein, einen Haß, der freilich noch gewachsen wäre, wenn er den zur Grausamkeit bekehrten Bürger gesehen hätte. Nein, damals war er noch nicht grausam, mochte er sich auch schon dafür vorbereiten: denn in allem Ästhetizismus, in aller Dekoration, auch in der harmlosesten, schlummert der Zynismus – er gleichfalls ein Produkt des rationalistischen Denkens – schlummert die Skepsis, die weiß oder zumindest ahnt, daß da bloß eine Art »Verklärungsspiel« gespielt wird.

Wo Dekoration nicht naiv ist, sondern aus Rationalismus hervorgeht, da ist sie nicht freie Schöpfung, sondern Mache, manchmal gute Mache, trotzdem Mache. Und da sie dann überdies skeptisch ist, hat sie keinen eigenen Halt, sondern braucht Vorbilder. Rationalismus ist irdisch, und er hält nach irdischen Rezepten Ausschau. Die Römer fanden ihre irdischen Normen in der griechischen Kunst, die Renaissance in der Gesamt-Antike, und in der Aufklärung wiederholte sich der Vorgang. Der auf die vorhandene Realität gerichtete rationalistische Blick schielt fast immer nach rückwärts, um in der einstigen irdischen Realität die Regeln zu entdecken, die er zur Beurteilung der Gegenwart braucht; er wird eklektisch.

Denn der Mensch des 19. Jahrhunderts war infolge seines Rationalismus individualistisch und romantisch und demgemäß auch historisierend. Die Entdeckung des Individuums vollzog sich für das christliche Europa in der Spätrenaissance, und zwar durch jene Geisteshaltung, die auch zum Protestantismus ge-

führt hat: das Über-Individuelle, das Platonische, vor allem das Kirchliche als geistige Gemeinschaft wurde plötzlich als etwas erkannt, das vom irdisch-sichtbaren Menschen getragen wird und daher von diesem aus nicht nur lebendig erhalten, sondern auch ständig erneuert werden muß. Ketzlerhaft wurde der Einzelmensch mit seiner irdischen Einzelseele in den Mittelpunkt des Universums gestellt, auf daß er, das Maß aller Dinge, eben auch das aller göttlichen Gültigkeit werde. Außerkirchlich aber ist dies die Haltung der Romantik, ist die Quelle ihrer Größe wie ihres Scheiterns, zugleich auch die ihres Historismus. Da nämlich hier das irdisch Private, das Persönliche, ja sogar das Intime zur Allbedeutung erhoben werden soll, und dieses All sich am Ende doch wieder als Alltag entpuppt, muß die romantische Schau sich an der Erhabenheit jener menschlichen Leistungen bestätigen, welche aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreichen; die von der Romantik benötigte Übermenschlichkeit wird ins Historische projiziert, damit sie von dorthier zurückgeliefert werde.

Allerdings wird daran auch klar, daß die in der Geschichtsauslegung so beliebten Polaritäten wie eben rational-irrational, kollektiv-individuell, klassizistisch-romantisch, präsentistisch-historisierend usw. lediglich Schwerpunktsverlegungen darstellen, die zwar in der Entwicklung der Wertsysteme, von denen das Leben des Menschen bestimmt wird, logisch notwendigen, dialektischen Abläufen entsprechen, die aber sehr verschiedene Schwankungszeiten haben, so daß sie in den mannigfachsten Kombinationen auftreten können. Das Mittelalter z. B. war theologisch zumindest ebenso rational wie die Wissenschaft der Neuzeit – selbst Magie hat rationale Grundlagen, also erst recht eine Mystik von Eckehartschem Schlage – und war trotzdem von allem Individualismus, allem Historismus, allem Dekorativismus weit entfernt. Umgekehrt schlägt die Romantik trotz ihrer höchst rationalen Basis mit Leichtigkeit in Irrationalismus um, sobald die in ihr enthaltenen historisierenden Elemente die Oberhand gewinnen. Jeder Versuch zu einem starren Sche-

matismus ist da von Übel. Sonst findet man zu guter Letzt, daß Klassizismus wegen der romantischen Rationallinie seinerseits irrational sein müsse. Die Geschichte ist eben von unzähligen polar-dialektischen Wellenbewegungen durchzogen, und die Zeitstile sind nichts anderes als die Interferenz-Erscheinungen, die sich aus dem Zusammentreffen solcher Wellenbewegungen ergeben. Und nicht anders verhält es sich mit dem Stil oder Un-Stil des 19. Jahrhunderts, in dem Rationalismus, Individualismus, Historismus, Romantizismus, Eklektizismus, Skeptizismus, sie alle eingehüllt und getragen von einem wie für alle Ewigkeit berechneten Manchestertum, in unlösbarer Verbindung und doch in seltener Reinheit zusammentrafen.

Realismus ist kein Stil, sondern die Erfüllung einer Rationalforderung. Und da jedes Zeitalter in seiner Art rational denkt, d. h. sich für rational dünkt, ist jedwede echte Kunst im letzten realistisch; sie stellt das Realitätsbild ihrer Zeit in deren spezifischem Vokabular dar.

Es versteht sich, daß auch der Un-Stil des 19. Jahrhunderts ein Stil ist – es gibt kein Erzeugnis, kein Möbelstück dieser stilverlassensten Epoche, von dem sich nicht auf den ersten Blick sagen ließe, welchem Dezennium es angehört –, und demgemäß drückt auch dieser Un-Stil eine spezifische Epoche-Realität aus. Das hierzu verwendete Vokabular ist sowohl in der Literatur wie in den bildenden Künsten ein streng realistisches, nämlich das eines an die irdische Oberfläche gebundenen Naturalismus, der allem Dekorativen abgeneigt war, also nichts hypertrophieren oder versüßlichen oder sonstwie romantisch sentimentalieren wollte, vielmehr den Wunsch hegte, die Dinge ungeschminkt auszusprechen wie sie ihm erschienen, und sie daher dort anpackte, wo sie ihm den ungeschminktesten Eindruck machten: in der Sozialschilderung.

Der Naturalismus früherer Jahrhunderte war in erster Linie einer der Malerei, und die reicht für den neuen Sozialnaturalismus nicht mehr aus, da sie ihm bloß mit Sozialkarikaturen zu

dienen vermag, also mit etwas, das weder voll-malerisch noch vollnaturalistisch ist. Die zeichnerische oder malerische Sozialkarikatur ist – gleich der Kurzgeschichte – an Einzelsituationen gebunden, und mit solchen läßt sich die Sozialtotalität höchstens andeuten, niemals jedoch in ihrer Ganzheit darstellen: hierzu bedarf es einer Verbreiterung des Exemplifizierungsraumes, und die wird erzielt, wenn sich die Sozialtotalität in der Totalität eines in ihr ablaufenden Menschenlebens spiegelt, genau so wie umgekehrt dieses nur dann zur Gänze erfaßt werden kann, wenn die ihm zugehörige Sozialtotalität gezeigt wird. Gerade das wird vom Roman und in der Hauptsache wohl nur vom Roman geleistet. Das Epos (das große antike Epos oder das danteske) war mit der Totalität des Universums befaßt, die griechische Tragödie mit der Totalität des Schicksalswaltens, und wenn auch das Drama durch Shakespeare eine Vieldimensionalität gewonnen hatte, die jeden menschlichen Aspekt und nicht zuletzt den der individuellen Lebenstotalität in sich begreift, selbst hier, ja selbst im *Hamlet* widersetzt sich die Bühne, freilich für Shakespeare nicht unverborgten, allem was außerhalb ihrer eigensten Aktion vorgeht: nur die präsenste Konfliktsituation des Helden gilt; seine Vergangenheit und sogar seine Zukunft (obwohl die ganze Bühnenspannung auf diese gerichtet ist) spielen im wahrsten Wortsinn nicht mit. Epos wie Drama sind wesensgemäß anti- oder bestenfalls a-individualistisch. Erst mit dem Roman – die italienische Novelle war noch weitgehend prä-individualistisch – erst mit Cervantes gelangt die Totalität des Individuums, fast möchte man sagen seine lyrische Totalität, zu einer innerlich wie äußerlich unbeschränkten, psychologie- und sozialgeeigneten Gesamterfassung. Die Romanform war gleichsam vorbereitet, die dem 19. Jahrhundert adäquate Kunst zu werden und in seinem individualistischen Naturalismus sich zur Hochblüte zu entwickeln.

Es wurde eine bei all ihrem Reichtum durchaus düstere Blüte, nämlich eine, die dem Großstadtboden entsproß. Die Weltstadt, seit dem Zusammenbruch des römischen Reiches wie für immer

verschwunden, war plötzlich wieder auferstanden; London und Paris, zu denen ein wenig später sich New York und Berlin gesellten, waren Weltmetropolen geworden, und nicht nur war es natürlich, daß sich in ihnen der Ausdruck der Zeit formte, sondern auch, daß ihm sämtliche Qualitäten der Großstadt anhafteten, ihre Mannigfaltigkeit, ihre Zerrissenheit, ihre Gier, ihre Dürsterkeit. Wie immer der neue Roman in seiner angeblichen Ungeschminktheit sich mit der Großstadt auseinandersetzte, mochte er sie Balzacmäßig ins Gigantische wachsen lassen, oder mochte er sie mit Dickensscher Unheimlichkeit erfüllen, oder mochte er, unter Zolas Händen, sie zum großen Hoffnungsraum aller Zukunftsromantik machen, oder mochte er, im Gegensatz zu solcher Extensivität, sie in Flauberts intensiver Sicht zu einer Gespensterkulisse auflösen, vor der die einsame Seele sich bewegt, oder mochte und mag er, degeneriert zum bloß erotischen Gesellschaftsroman und seiner Idiotie, sogar die Ungeschminktheit als Schminke verwenden, er bleibt unweigerlich von der Dürsterkeit der Großstadt überschattet. Warum aber ist solche Dürsterkeit niemals ins Gegenteil umgeschlagen? Warum persistierte sie und hat sich niemals in einem wahrhaft satirischen Roman Luft gemacht? Warum hat das, was bei Voltaire und Choderlos Laclos, bei Laurence Sterne und Jonathan Swift – von der monumentalen Satire bei Cervantes und Rabelais ganz zu schweigen – noch voll gelungen ist, nun angesichts der großstädtischen Dürsterkeit des 19. Jahrhunderts nicht mehr gelingen dürfen? In erster Linie ist wohl die Satire selber, die satirische Struktur dafür verantwortlich zu machen. Denn Satire ist ihrem innersten Wesen nach immer Polemik und (in einem weitesten Sinn) immer Politik, und das Zeitalter der großen Politik, das Zeitalter der europäischen Staatenbildungen und -konsolidierungen, kurzum das so eminent politische Zeitalter des Barocks war mit dem Wiener Kongreß endgültig vorüber. Und wurde die barocke Politik noch als Kunst geübt, als eine hohe Kunst, die wie jede Kunst zugleich etwas Spielerisches an sich hatte und infolgedessen auch dem Lachen der Satire

Raum gab, so war unzweifelhaft das nun folgende Zeitalter der Sozialprobleme geradezu todesernst. Man vergleiche bloß Hogarth'sche und Daumiersche Blätter; cum grano salis genommen, sind jene dramatisch und politisch, diese aber episch und sozial, jene zumeist auf die burleske Einzelsituation abgestellt, diese aber stets gegen die Sozialtotalität gerichtet und demgemäß durchgehend düster. Wo also, wie eben im Roman, die Sozialtotalität in ihrer vollen Realität zum Ausdruck gelangt (oder auch nur gelangen soll), da läßt sich Satire kaum einfügen; der Roman konnte zwar manchmal, freilich selten genug, humorvoll werden, doch im allgemeinen blieb er – und gerade infolge seines Realismus – im Todesernst der Epoche befangen.

Nichtsdestoweniger: auch im 19. Jahrhundert gab es noch lebendige Satire, allerdings bloß als Erbe des 18., nämlich in der Domäne des Theaters.

Es entspricht den beiden dialektischen Begriffspolaritäten politisch-sozial und dramatisch, daß das Theater in einem strukturell natürlichen Verwandtschaftsverhältnis zum Barock steht, während das 19. Jahrhundert, kraft ähnlicher Verwandtschaft, die Romanform, die es für sich entdeckt hatte, zur Blüte gebracht hat. Indes, Polaritäten erweisen sich immer wieder als unzuverlässig, und das Gegenteil dessen, was eigentlich hier aus ihnen zu folgern gewesen wäre, ist eingetreten: nicht der Roman, sondern das Theater und darüber hinaus das Operntheater wurde, zumindest dem äußeren Aspekt nach, die repräsentative Kunstgattung der Epoche. Mit dem Theater reichte das 18. Jahrhundert ins 19. hinein, genau so wie das Prinzip des barocken Theaterbaus nach wie vor vorbildhaft geblieben ist.

Theater ist Schminke. Es konnte daher die vom Roman angestrebte (allerdings selbst ihm unerreichbare) naturalistische Ungeschminktheit niemals brauchen. Der von Stanislawskis Genie um die Jahrhundertwende gewagte Vorstoß forderte zwar völlig neue szenische Möglichkeiten, aber sie waren nicht die des beabsichtigten Voll-Naturalismus. Im 19. Jahrhundert

gab es, abgesehen von dem belanglosen Dilettantismus des Meiningener Hoftheaters, keinen derartigen Vorstoß; das Theater hätte ihn nicht wagen können. Denn das Theater muß, sofern es als Ganzes bestehen will, sich an das Gesamtpublikum wenden; es ist weit mehr als der Roman soziale und ökonomische Funktion. Das »Volk« des 19. Jahrhunderts las sicherlich keine Romane, am allerwenigsten – da es in der Kunst »etwas Schönes« suchte – solche mit Sozial- und Elendsschilderungen. Und wenn auch diese vom Bürger und seinem schlechten Sozialgewissen immerhin akzeptiert wurden, besonders wenn sie in schmackhafter, romantisch verklärender Aufmachung daherkamen, so hat er trotzdem seit jeher die Romanlektüre als unseriöse Sommerfrischenbeschäftigung seinem weiblichen Anhang überlassen. Kurzum, bei allem sozialen Gebaren war der Roman sozial auf ein Nebengeleise verwiesen worden. Dagegen lockte das Theater jedermann heran, den Bürger gleichermaßen wie das Volk, jenen aber noch überdies mit dem Anreiz des bevorzugten Parkettplatzes, während die anderen mit der Galerie vorliebzunehmen hatten. Und ebendarum hat der Bürger hier, unter Mitstaunen des Volkes, all die dekorative Schönheit gefunden, deren er und nicht nur er, nein, deren die ganze Epoche bedurfte, um ihr Verlangen nach gesichertem, teils pomphaftem, teils unbeschwertem Kunst- und Lebensgenuß befriedigen zu können. Gewiß sind das Oberflächensymptome, dennoch Symptome, und hinter ihnen steht die »Stil-Gleichgültigkeit« des Naturalismus, seine Unfähigkeit zur eigenen Stilbildung, eine Unfähigkeit, die wie jede am untrüglichen Prüfstein der Theaterwirklichkeit sichtbar wird.

Inmitten des eklektizistischen Stilkonglomerats, das den Unstil des 19. Jahrhunderts ausmachte, war die Theater- oder richtiger die Schauspielkunst der einzige Bereich, in dem noch echte Stiltradition fortwirkte, und weil es Tradition war, war es kein Eklektizismus. Es war barocke Kunst; sie hatte in der klassizistischen Zeit sicherlich noch an Einfachheit und Großzügigkeit dazugewonnen, und sie war es, die an der Comédie Française

und am Wiener Burgtheater mit einer beinahe erhabenen Strenge geübt wurde.

Diese hohe Schauspielkunst stand mit ihrem Repertoire in Konflikt, einem fast natürlichen Konflikt. Der Hauptsache nach wurzelte ihre Tradition in Frankreich; sie war an Racine und Corneille geschult, und wenn auch ihre Ausdruckskraft kaum zur Bewältigung der antiken Tragödie ausreichte, so war sie doch stark genug, um sich einerseits Shakespeare, andererseits die Produktion der großen deutschen Weimarer Zeit vollkommen zu amalgamieren. All das war ihr adäquat, und zu alledem gab es im spätern 19. Jahrhundert keine Nachfolge mehr. Grillparzer war ein letzter Nachzügler, indes schon Hebbel gehörte einem ganz neuen Produktionstypus an, nämlich einem, der zwar immer noch sich klassisch konservativ und traditionsgebunden dünkte, weil er vornehmlich historische, also letztlich politische Themen behandelte, in Wahrheit jedoch schon längst davon abgekommen war und – wie konnte es anders sein? – sich ausschließlich mit spezifisch bürgerlichen Problemen beschäftigte. Noch rascher war der Umschlag in Frankreich vor sich gegangen. Denn obwohl das französische Drama, sehr zum Vorteil seiner Bühnenwirksamkeit, konservativ an der ihm so eigentümlichen Technik festhielt, ja sie nun erst recht zu vollster Virtuosität ausbildete, war es doch vom Naturalismus (also auch von der Großstadt, ja ihrer Düsterei) so weit beeinflusst, daß es die historische Kostümierung abzustreifen vermochte und zum Gesellschaftsstück sardouscher Prägung wurde, das ungeachtet des zumeist hochadeligen Personenverzeichnisses sich als Reinprodukt des bürgerlichen Geistes und der bürgerlichen Problematik präsentierte: ob durch erotische oder – allerdings nur ausnahmsweise – durch andere Mouvanten in Gang gehalten, das Drama spiegelte nicht mehr die ethische (und daher im weitesten Sinne politische) Überlegenheit des Helden in Sieg und Niederlage, sondern seinen sozialen Erfolg und Mißerfolg, dies umsomehr als in einem ständig zunehmenden Maße an die Stelle der moralischen Begründung die psychologische Ausle-

gung getreten war. Damit war der durch das klassische Repertoire abgesteckte Aufgabenkreis der Schauspielkunst ins gänzlich Ungewohnte erweitert und mußte dennoch ausgeschritten werden: es mußte das Theater, wollte es lebendig bleiben, sich mit solch ungewohnter Aufgabe auseinandersetzen.

Die Auseinandersetzung geschah vermittels Übersteigerung. Von all dem Realistischen und Naturalistischen, das da mit romantisierender Färbung dem Theater angeboten wurde, blieb nichts übrig, da es, gehoben ins Überrealistische und Übernaturalistische einer nach wie vor prachtvoll heroischen Szene, zu einer neuen und dabei echteren Realität gelangte. Eine nach wie vor königlich geartete Schauspielkunst bemächtigte sich des bürgerlichen Raumes, verwandelte die bürgerliche Problematik in die eines Königsdramas, verwandelte das bürgerliche Sein in ein königliches, rückverwandelte seine Erfolge und Mißerfolge in Siege und Niederlagen, konnte das tun, mußte das tun, weil diese Schauspielkunst moralisch gesinnt war und daher auch dort, wo sie bürgerliche Stoffe und deren psychologisierende Strukturen wiederzugeben hatte, den moralisch-humanen Hintergrund sichtbar machte. Und das war ganz wesentlich mehr als die Erfüllung eines jener Wunschträume, wie sie vom Bürger, der sich als König sehen will, seit jeher gehegt worden sind: gewiß, es war »Verklärungsspiel«, doch da es echtes Spiel war, wurde auch die Verklärung, die Verklärung ins Humane echt; es war Echtheit kraft Übersteigerung des Unechten und Dekorativen ins Essentielle, eine Echtheit, die sozusagen an der Grenze lag –, nur noch einen einzigen Schritt weiter, und die Umschlagung des dekorativ Unechten ins Echte schlägt dialektisch nochmals um, nämlich ins Opernhafte. Kein Wunder, daß eine von unersättlicher Dekorationslust erfüllte Epoche ihre höchste Repräsentation eben in der Oper suchte und fand.

Auf der Bühne war der Un-Stil der Zeit wieder zum Stil geworden. Im wahrsten Sinn oder richtiger Doppelsinn des Wortes stellte das Theater die durch Reichtum überdeckte Armut der Epoche dar.

## 2. Die Abkehr von der Dekoration

Trotzdem ist mit der Formel von der durch Reichtum überdeckten Armut die Kultur- und Zivilisationsbreite des späteren 19. Jahrhunderts, die Vielfalt und der Gehalt des dazugehörigen künstlerischen Ausdrucks bei weitem nicht ausgeschöpft.

Was nämlich außerhalb dieses Zeitstiles, d. h. eigentlich gegen ihn sich abspielte und doch in allem und jedem an ihm teilhatte, aus ihm geboren war und ihn mitaufbaute, gleichzeitig aber – weil eben in jedem Organismus derlei Prozesse ambivalent vor sich gehen – ihn aufzulösen trachtete, das war sicherlich nicht weniger wichtig, ja womöglich noch wichtiger als das, was sich in seinem engeren Rahmen begab. Denn im Paris des zweiten Kaiserreiches und trotzdem abseits von der Karyatidenpracht seiner Haussmann-Fassaden, abseits von aller offiziellen Kunst, also sogar auch abseits von der so vollkommenen des Theaters, doch nicht weniger abseits von den damals geübten Formen des Naturalismus und insbesondere von seiner Romantik, ja oftmals in bewußter Gegnerschaft zu dieser, war, schier wundersam, eine neue Kunst entstanden: einesteils die von Baudelaire inaugurierte, jedem Oberflächennaturalismus und erst recht jeder Romantisiererei abgeneigte neue französische Dichtung, und andernteils, ohne jeden literarischen Einfluß selbständig dem Boden der Malerei und ihrer Tradition entsprossen, der Impressionismus, der zwar legitimer Erbe des Naturalismus dennoch von Anfang an einen revolutionär antinaturalistischen Kern in sich trug.

Jedes echte Kunstwerk ist zugleich neu und traditionsgebunden: spätere Generationen sehen vor allem seine Traditionsgebundenheit (werden also in zunehmendem Maße revolutionsblind), während die Zeitgenossen (ihrerseits traditionsblind) nur das Ungewohnte und Neue in ihm sehen, eine strafwürdige Frechheit für das breite Publikum, eine revolutionäre Tat für den Künstler, umsomehr als er ihr Gelingen vorzüglich neuentdeckten kunsttechnischen Einsichten und Hilfsmitteln zugute

zu halten pflegt. Die Meisterung der geometrischen Perspektive, ihre Anwendbarkeit im Bilde, das war Dürers Stolz, und der impressionistische ist wohl im optisch-physikalischen Wissen um das Wesen des farbenerzeugenden, farbengetragenen Lichtes zu finden. Doch künstlerische Revolutionen – und gar so eine glanzvolle wie die des Impressionismus – sind autonom; sie können wissenschaftliche Entdeckungen, sofern sie revolutionsgeeignet sind, für sich benützen, aber sie lassen sich nicht von ihnen verursachen. Künstlerische Revolutionen finden dann statt, wenn das bisherige Konvenü der Symbolsprache über Bord geworfen wird, und die Kunst daran geht, wieder Ur-Symbole zu suchen, um mit ihnen eine neue, eine unmittelbare Sprache aufzubauen, auf daß in ihr eine höhere künstlerische Wahrhaftigkeit erreicht werde; nur um diese geht es in der Kunst.

Nicht mit einem Schlage, nein Schritt für Schritt ist es den impressionistischen Malern klar geworden, daß die Impression der Realität, die ein gemaltes Bild zu vermitteln vermag, von zwei Medial-Schichten abhängig ist: die erste ist das Medium des Lichtes, das die Dinge sichtbar macht und zum Sein erweckt, sie mit seinen Schatten zur Gestalt formt, sie mit seinen Brechungen färbt und mit seiner undurchdringlichen Durchsichtigkeit sie samt und sonders einhüllt und konturiert; die zweite ist das Medium der auf der Leinwand aufgetragenen Farbflecke, die (sie selber lichtabhängig) kraft ihrer Anordnungen, Verteilungen, Nüancierungen, Kontrastierungen imstande sind Symbole zu bilden, Symbole, die zwar immer nur zur andern Medial-Schichte, zu der des Lichtes hinbezogen sein können, auch gar nicht mehr als Licht-Symbolisierungen sein sollen, aber eben wegen dieser Ehrlichkeit an die lichterzeugte Realität der Dinge selber heranreichen. Mit andern Worten, die Malerei muß immer wieder auf das Medium des Lichtes und das der Farbflecken reduziert werden, weil alles was visuell über die Weltrealität auszusagen ist, sich ausschließlich zwischen und auf diesen beiden Medial-Schichten abspielt, und durch solche Reduktion des

Malvorganges auf seine letzte Nacktheit, auf seine nacktesten Urprinzipien wird ihm wieder der Zugang zu jener Sphäre eröffnet, aus der die Ur-Symbole der Kunst und damit deren neue Wahrheiten aufsteigen. Das und nichts anderes war die revolutionäre Entdeckung des Impressionismus, und nur so und nicht anders läßt Impressionismus sich definieren: er ist eine neue Einstellung zur Ding-Realität; er hat das Medium als Realität entdeckt.

Ist aber diese Betrachtungsweise auf die Malerei beschränkt? Braucht Realität nicht immer und überall ein Medium, um zur Erscheinung zu gelangen? Malerei ist Realitätsausdruck, ist eine bestimmte Sprache, in der die visuelle Realität vorgebracht wird, – doch gilt nicht das nämliche von jeder Sprache, von der Wortsprache genau so wie von der musikalischen und der des Malers? Und steht nicht hinter all diesen Sprachmöglichkeiten des Realität-Symbols eine ideale, eine platonische Sprache als letztes und eben platonisches Gefäß der Realität? Die jüngsten phänomenologischen und sprachpositivistischen Untersuchungen liegen durchaus in dieser Richtung, ja sie analysieren oftmals ausdrücklich das »Phänomen des Mediums« als solches, und wenn sie, wie vor allem im Existentialismus, metaphysisch werden, also zwecks Gewinnung der »unmittelbaren Realität« die an sich undurchdringliche Medial-Schicht durchstoßen wollen, so zeigt sich hinter ihr folgerichtigerweise – das Nichts. Dahingegen ist es der Kunst erlaubt, nein, mehr noch, es ist ihr geradezu geboten, Metaphysik zu treiben: ohne die Frage nach der Realität keine echte Kunst! Denn diese Frage kann und darf nur derjenige aufwerfen, der selber Realität erzeugt, und das tut die Kunst, tut nur die Kunst, und zwar mit Hilfe ihrer Ur-Symbole, deren sie freilich – wie der Impressionismus exemplifiziert – nur dann habhaft wird, wenn sie sich die metaphysische Frage vorlegt. Die metaphysische Notwendigkeit stuft sich dabei allerdings mit den verschiedenen Kunstmedien ab. Die malerische Sprache nimmt da eine Art Mittelstellung zwischen der musikalischen und der des Wortes ein, denn in der Musik fällt

die Schicht des Symbols und die der musikalischen Realität, die des »Meinenden« und die des »Gemeinten« offenbar in eins zusammen, während der Prozeß, welcher zu den Wort-Symbolen und gar den dichterischen führt, unzweifelhaft eine ganze Reihe anderer Medial-Schichten zu passieren hat, also nur als Symbol von Symbolen von Symbolen usw. zu verstehen ist, so daß es fast hoffnungslos erscheint, aus dem Medium des Wortes selber Ur-Symbole hervorholen zu wollen. Und doch ist nicht einmal dies hoffnungslos: es ist kein Zufall, daß gerade bei einem Zeitgenossen der impressionistischen Bewegung, eben bei Baudelaire die Sprache ein Eigenleben und eine Eigenbedeutung erhalten hat, die über die der bloßen Mitteilungsfunktion weit hinausreicht, nämlich dorthin, wo die Sprache, gleichsam als Dank für die ihr entgegengebrachte Hingabe, selber zu einem Quell der Realitätserkenntnis, der dichterischen Realitätserkenntnis werden kann.

Das Verhältnis Baudelaires zur Sprache entbehrt sicherlich nicht mystischer Einschläge, weil eben das Mystische sich überall bei ihm meldet, ist aber im Grunde doch kein mystisches, sondern ein technisches; auch der impressionistische Maler ist kein Mystiker, sondern ein Techniker der Licht- und Farberscheinungen. Aber Wahrheitsfanatismus hat immer etwas Mystisches an sich, und so darf der, welcher all seine Kraft an die künstlerische Wahrheit, an die »richtige« Lösung seiner Licht- und Sprachprobleme setzt, wohl auch ein Mystiker genannt werden, ein Mystiker seiner künstlerischen Technik, umsomehr als gerade diese Haltung ein ganz spezifisches Phänomen hervorgebracht hat: das *l'art pour l'art*.

Ein *l'art pour l'art* hat es immer gegeben. Jeder ehrliche Künstler, ja sogar jeder ehrliche Handwerker war und ist ihm verpflichtet, und es ist nichts Mystisches daran zu finden. Im Gegenteil, es ist eine durchaus rationale Haltung, und es hat im 19. Jahrhundert – nicht unähnlich dem ihm logisch und sozial verwandten *business is business* – womöglich noch an Rationalität gewonnen, besonders seit der Kunst die Ausrichtung